

DER KÖRPER ALS ACCESSOIRE UND ANDERE VERSTÖßE GEGEN DAS LUSTPRINZIP. ZUR AGGRESSIVEN REZEPTION VON JELINEKS THEATER

Véronique Liard

*Université de Bourgogne, Dijon
UFR Langues et Communication*

Jelineks Stücke werden nicht nur mit Zurückhaltung, sondern auch oft mit Aggressivität aufgenommen. „Der böse Blick der Elfriede Jelinek“¹ scheint die Kritiker und Zuschauer in ihrem Innersten zu treffen und löst heftige Reaktionen aus. Ihr „Breachreiz, ihr Gespeibsel, ihr saurer Achselgeruch und ihre Pisse“, die aus dem „Sado-Masochismus, der sie quält“², hervorgehen, machen aus ihr eine gestörte und perverse Person; ihre Angriffe gegen Österreich bringen ihr regelmäßig den Ehrentitel „Netzbeschmutzerin“ ein. Es soll hier eine Analyse der Gründe versucht werden, die zu solcher Aggressivität führen.

Was ist aber Aggressivität? Neurobiologische Theorien haben zwar biologische Prozesse entdeckt, die Aggression auslösen, doch kann man keineswegs daraus folgern, dass es eine bestimmte Veranlagung dafür gäbe. Es scheint vielmehr, dass aggressives Verhalten mit den komplexen Faktoren der Erziehung, der Erfahrung, des sozialen Kontextes, der Situation zusammenhängt, in der eine bestimmte Art von Aggressivität ausgelöst wird.³ Wodurch können aggressive Verhaltensweisen (verbaler oder tätlicher Art) zustande kommen?

DAS LUSTPRINZIP UND DIE LUST AM TEXT

Wenn wir Theater machen, schreibt Artaud, dann nicht, um Stücke zu spielen, sondern um zu dem dunkelsten Teil unserer Seele zu kommen, zu dem, was vergraben ist, damit es sich als eine Art materielle, reelle Projektion offenbart.⁴ Der Schauspieler ist das Auffanggefäß einer Kraft, die über ihn als Person weit hinausreicht und mit der er sich nicht identifizieren kann. Es sind keine Menschen, die auf der Bühne stehen, sondern riesige Kräfte, die in sie hineinschlüpfen und die man ihre Instinkte und Laster herausschreien hört.⁵ Indem er diese Kräfte in sich aufnimmt, lässt der Schauspieler Trieben, Obsessionen und Tabus, die sonst sorgfältig aus dem zugelassenen Vorstellungskreis ausgeschlossen werden, freien Lauf. Das

¹ Burger, Rudolf: „Der böse Blick der Elfriede Jelinek.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hamburg: Verlag Neue Kritik 2005. S. 17-29.

² Leitner, Sebastian: „Das Gespeibsel der Elfriede Jelinek.“ In: Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin*. Salzburg: Jung und Jung 2002. S. 56.

³ Fischer, Gustave-Nicolas: *Psychologie des violences sociales*. Paris: Dunod 2003. S. 16.

⁴ Artaud, Antonin: „Manifeste pour un théâtre avorté.“ In: ders.: *Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: Gallimard 1980. S. 31.

⁵ Artaud, Antonin: „Les Censi.“ In: ders.: *Oeuvres complètes*. Tome IV. S. 47.

Theater, so Artaud, „befreit das niedergedrückte [frz. comprimé] Unbewusste“⁶. Die Sprache benutzt zwar Worte, aber ihre Quelle entspringt an einem weit entlegenen Punkt des Denkens.

Sowohl Artaud als auch Jelinek ist die Psychoanalyse keineswegs fremd. Als sie in einem Interview gefragt wurde, ob sie beleidigt wäre, wenn man sie als eine Tochter Sigmund Freuds bezeichnete, antwortete Jelinek, sie sei höchstens seine Enkelin oder Urenkelin, da sie weder seiner Penisneidtheorie noch seiner Kulturtheorie folgen könne, die besagt, dass die Frau nicht zu sublimieren brauche, weil sie kein starkes Über-Ich entwickeln könne.⁷ Die Struktur des Unbewussten nach Freud scheint Jelinek aber nicht abzulehnen. Über ihre Figuren sagt sie:

Sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es – auch im Freudschen Sinn. Es ist das Verbotene. Das, was sie sonst für sich behalten, nicht aussprechen würden, sprechen meine Figuren ständig aus. Es quillt aus ihnen heraus. Deswegen sind sie in einem Vor-Ich oder Post-Ich-Zustand. Sie sind alles und nichts. Sie sind kein Ich.⁸

Bei Freud heißt es, das Es sei die älteste psychische Instanz, der wichtigste Teil, der durch das ganze Leben hindurch bewahrt bleibe und vor allem die dem Körper inhärenten Triebe enthalte.⁹ Eine Scheidung von Ich und Es sei unvermeidlich, wobei das Ich hauptsächlich ein körperliches Ich sei, das bewusste Ich also ein Körper-Ich.¹⁰ Dieses Ich ist passiv; der Mensch wird von unbekannten und unbeherrschbaren Kräften ‚gelebt‘. Alles Verdrängte wird über das Es zum Ich heraufgehoben. All dies findet man in Jelineks Behauptung wieder.

Freud hat Schriften über das Theater und den Dichter verfasst. Für unsere Analyse in Bezug auf Jelineks Figuren ist Freuds Lustprinzip besonders interessant, denn bei Jelinek scheint alles in eine Aufhebung des Lustprinzips und eine Heraufbeschwörung der Unlust zu münden. In seiner Abhandlung „Der Dichter und das Phantasieren“ schrieb Freud, dass unbefriedigte Wünsche die Triebkräfte der Phantasien seien und dass jede einzelne Phantasie eine Wunscherfüllung – eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit – sei.¹¹ Dies trifft möglicherweise bei Jelinek zu, nicht aber bei all ihren Zuschauern. Der Zuschauer, so postuliert Freud, wie viele andere vor und nach ihm, will die Möglichkeit haben, durch Identifizierung für kurze Zeit Held zu sein. Bei Jelinek ist dem Zuschauer durch die von der Autorin geschaffene Distanz eine Identifizierung jedoch nahezu unmöglich. Das Leiden des Menschen wird nach Freuds Ansicht durch die Sicherheit gemildert, dass es ein anderer ist, der dort auf der Bühne handelt und leidet und dass es sowieso nur ein Spiel ist.¹² Wenn aber Jelinek in dem Stück *In den Alpen* Opfer des Unglücks in Kaprun sprechen lässt, wenn sie berühmte, schwer verunglückte Skifahrer mit Namen zitiert, dann ist kaum anzunehmen, dass es dabei um ein Spiel geht. Es werden Tatsachen in ungemilderter Grausamkeit vorgeführt. Jeder Zuschauer hätte eines der Opfer sein können und kann es theoretisch eines Tages werden. Die Profitgier der heutigen Gesellschaft, wie sie im Sport oder im Tourismusbetrieb zum Ausdruck kommt, kann jeden auf die eine oder andere Weise das Leben kosten.

Die Helden auf der Bühne sind nach Freud zunächst Aufrührer gegen Gott oder eine andere Macht gewesen. Aus der Entwicklung von Elendsgestalten zu großen Persönlichkeiten

⁶ Artaud, Antonin: „Le théâtre et la peste.“ In: ders.: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard 1964. S. 40.

⁷ Jelinek, Elfriede: „Der Nobelpreis muss an mir vorüberziehen. Gespräch mit Rose-Marie Gropp und Hubert Spiegel.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 08.11.2004.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Anke Roeder.“ In: *Theater heute* 8 (1989). S. 30 f.

⁹ Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 42.

¹⁰ Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. In: ders.: *Gesammelte Werke* (= GW). Bd. XIII. Frankfurt am Main: Fischer 1964-1969. S. 265.

¹¹ Freud, Sigmund: „Der Dichter und das Phantasieren.“ In: ders.: *Studienausgabe* (= SA). Bd. X. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 174.

¹² Freud, Sigmund: „Psychopathische Personen auf der Bühne.“ In: SA, Bd. X. S. 163.

zieht das Publikum nach Freuds Ansicht Genuss. Die Figuren, die Jelinek vorführt, sind Aufrührer gegen die Natur und gegen die Menschen. Es sind keine ausgeprägten Persönlichkeiten; es sind Menschen, deren ganzes Elend und Hilflosigkeit überdeutlich herauskommt. Und dieses Elend bringt uns eher zum bitteren Lächeln als zum Weinen.

Mit Schwächen oder mit Karikaturen seines Selbst will sich der Zuschauer nicht identifizieren. Es könnte zwar das entstehen, was Freud als „Genussquelle der Auflehnung“ bezeichnet¹³, aber da weigert sich das Über-Ich, das die angelernten Werte des heutigen Systems absolut setzt und jede Schwäche verbannt, auch wenn Schwachstellen in jedem Menschen vorhanden und nicht einmal gut verdrängt bzw. versteckt sind. Die Handlung des Ichs ist nach Freud korrekt, „wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es, des Über-Ichs und der Realität genügt, also deren Ansprüche miteinander zu versöhnen weiß“¹⁴. Aber gerade das, eine solche ‚korrekte‘ Handlung des Ichs, will Jelinek nicht.

Auch wenn einer von Jelineks Romanen den Titel *Lust* trägt, ruft das Werk der Schriftstellerin eher *Unlust* hervor. In seinem berühmten Essay *Unbehagen in der Kultur* unterstreicht Freud, dass die kulturellen Anforderungen der Gesellschaft keineswegs immer den psychischen Ansprüchen des Menschen entsprechen. Kultur zielt auf die Schaffung einer libidinösen Verbindung zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft in Form von Freundschaft oder Zugehörigkeitsgefühl zur Gruppe oder zur Nation, um die Aggressivität einzuschränken. Wenn in Theaterstücken Jelineks eine libidinöse Verbindung entsteht, dann meist nur zwischen den Zuschauern, die sich in ihren Denkmustern und Theatergewohnheiten gestört fühlen und sich empören. Denn Jelineks Figuren vermeiden beim Zuschauer die Unlust nicht; sie tun gerade das Gegenteil. Es wird nicht getröstet, sondern angeklagt; es wird nicht beruhigt, sondern aufgewühlt. Was Jelinek zeigt, weckt wohlverborgene Ängste wieder auf. Es gibt keine Verhüllungen, keine Bestechung durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn und auch keine „Verlockungsprämie oder Vorlust“¹⁵, wie Freud sie beschreibt. Die einzige Lust, die mancher Zuschauer aus Jelineks Stücken ziehen kann, ist die Befriedigung aggressiver Triebe, indem er die Autorin zum Sündenbock, zur Nestbeschmutzerin macht. Er muss nicht sich selbst züchtigen; er kann ersatzweise die Autorin bestrafen. Dabei befriedigt er gleichzeitig sein Über-Ich und sein Es. Der Zuschauer scheint – wie Jelineks Figuren – kein Ich oder nur ein recht schwaches Ich zu haben. Wie schnell sich die Situation umkehren kann, zeigte sich, als Jelinek den Nobelpreis bekam. Ein Nobelpreis entspricht den Anforderungen des Über-Ichs der Gemeinschaft. Somit kann die Nestbeschmutzerin schnell zur Heldin gemacht werden, eine Dynamik, die Jelinek vorausgesehen und zynisch kommentiert hat.

Auch Roland Barthes, dessen großen Einfluss auf ihr Werk Jelinek anerkennt, hat über Lust geschrieben: über die Lust von Autor und Leser. Viele Abschnitte aus Barthes' Essay *Die Lust am Text* haben in Jelineks Arbeit Spuren hinterlassen. Für Barthes wie für Freud ist der Text eng mit der Libido verbunden. Die Sprache steht in einer innigen Beziehung zur Lust.¹⁶ Die Erregung des Lesers oder Zuschauers entsteht aus der Hoffnung, das Ende der Geschichte zu erfahren. Den Ursprung und das Ende zu entdecken, zu wissen oder zu erfahren, erzeugt ödipale Lust. Jede Erzählung setzt den abwesenden, verborgenen oder hypostasierten Vater in Szene, und alles Geschriebene ist ein Spiel mit dem Körper der Mutter:

um ihn zu glorifizieren, zu verschönern oder um ihn zu zerstückeln, ihn bis zur Grenze dessen zu bringen, was vom Körper erkannt werden kann: noch die *Entstellung* des Körpers werde ich genießen, und die

¹³ Ebd., S. 165.

¹⁴ Freud: *Abriss der Psychoanalyse*. S. 42.

¹⁵ Freud: „Der Dichter und das Phantasieren.“ S. 179.

¹⁶ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 56.

öffentliche Meinung wird Entsetzensschreie ausstoßen, denn sie will nicht, dass man „die Natur“ entsteht.¹⁷

Die Anwesenheit des Vaters, der zu Hause langsam im Wahnsinn versank, war Jelinek kaum erträglich. Heute noch empfindet sie ein tiefes Schuldgefühl, das sie bis jetzt in keinem Werk richtig ausdrücken konnte. Wenn sie – wie in *Die Klavierspielerin* – von sich spricht, versucht sie, sich so weit wie möglich unkenntlich zu machen, sich zu „kodieren“, zu verstellen.¹⁸ Was die Zerstückelung des Körpers der Mutter mittels der Sprache betrifft, enthält Jelineks Oeuvre zahlreiche deutliche Beispiele dafür.

Barthes unterscheidet beim Text und dessen Lektüre zwischen Lust und Wollust.

Text der Lust: der befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt; der von der Kultur herkommt, nicht mit ihr bricht, an eine *behagliche* Praxis der Lektüre gebunden ist. Text der Wollust: der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen erregt [...] die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt.¹⁹

Beim „Text der Lust“ wird das Unbewusste gedämpft und das Ich durch das Phantasma vergrößert. Ein solcher Text steht außerhalb jeder vorstellbaren Finalität und seine Wollust ist das Extrem der Perversion, „das leere, mobile, unvorhersehbare Extrem“²⁰. Diese Wollust kommt mit dem absolut Neuen, weil nur das Neue das Bewusstsein erschüttert. Und dieses Neue ist die Ansiedlung des Textes außerhalb der Sprache; dies geschieht durch „Zermübnungsarbeit“, die jede Metasprache auflöst und die „eigene diskursive Kategorie“ des Textes wie auch dessen „soziolinguistischen Bezug“ zerstört. „Es geht darum, durch Transmutation [...] einen alchimistischen Zustand der Sprachmaterie in Erscheinung treten zu lassen; dieser unerhörte Zustand, dieses glühende Metall ohne Ursprung und außerhalb der Kommunikation, das ist dann *Sprache*, nicht *eine* Sprache [...]“²¹ Wollust ist unsagbar. Der ‚Schriftsteller der Wollust‘ produziert unhaltbare, unmögliche Texte, über die man nicht sprechen kann; man kann nur *in* ihnen sprechen. Jelineks Schriften sind ‚Texte der Wollust‘.

Wie kann ein Schauspieler etwas anderes tun, als diese Texte zu sprechen? Er wird von der „Sprache außerhalb der Sprache“ (im Sinne Barthes‘) bewohnt, kann sich aber nicht mit ihr, geschweige denn mit einer Figur, identifizieren. Das antike Spiel mit dem Tod, bei dem der Schauspieler sich opferte, um eine Figur zum Leben zu erwecken, und bei dem er von der Figur ‚besessen‘ war, wurde im Laufe der Entwicklung der Schauspielkunst durch das Gebot der Natürlichkeit ersetzt. Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wurde vom Schauspieler verlangt – und teilweise geschieht dies noch immer –, dass er in die Trance des Hexers verfällt und gleichzeitig zu der von ihm gespielten Figur eine gewisse Distanz hält, dass er also Irrationales und Rationales kombiniert.²² Der einzige Weg aus dem Dilemma ist, dass der Schauspieler als Sprachrohr auftritt, nicht als er selbst und nicht als Figur. So kommt es bei Jelinek zu dem Ergebnis, das Ulrike Haß so schildert:

Figuren, die keine sind, warten in den Kulissen darauf, dass ihr Sprechen drankommt [...]. Jetzt beginnt ihre eigentliche Qual. Sie haben nichts zu verkörpern. Sie haben nichts szenisch umzusetzen. Sie müssen mit ihren Körpern, die die Körper von Schauspielern sind, dableiben, solange der Text dauert.²³

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Une biographie*. Paris: Jacqueline Chambon 2005. S. 28.

¹⁹ Barthes: *Die Lust am Text*. S. 22.

²⁰ Ebd., S. 77.

²¹ Ebd., S. 48.

²² Barthes, Roland: „Le mythe de l’acteur possédé.“ In: ders.: *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil 2002. S. 234.

²³ Haß, Ulrike: „Grausige Bilder, große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ In: *Text + Kritik* 117 (1993). S. 21-30, hier S. 27.

AUTORIN UND PUBLIKUM: EINE FRUSTRATIONSGESCHICHTE

Frustration könnte ein anderer Grund für die Auslösung von Aggressivität sein. Zahlreiche Psychologen haben sich mit dieser Theorie auseinandergesetzt. Für Dollard ist Aggressivität bzw. Aggression immer eine Folge von Frustration.²⁴ Auch Winnicott sieht in der Aggressivität eine direkte oder indirekte Reaktion auf ‚Frust‘.²⁵ Pahlavan unterstreicht, dass Reizzustände und Frustration aggressive Tendenzen auslösen, wobei der Mensch das Bedürfnis empfindet, dem aversiven Stimulus ein Ende zu setzen.²⁶ Welche Faktoren können in Jelineks Stücken beim Zuschauer zu ‚Frust‘ führen?

Das Ich hat die Selbstbehauptung zur Aufgabe. Es lernt die Provokationen kennen, speichert Erfahrungen über sie, vermeidet durch Flucht überstarke Reize, begegnet einigen durch Anpassung und „lernt, die Außenwelt in zweckmäßiger Weise zu seinem Vorteil zu verändern“²⁷. In einer Welt, in der auf Individualität viel Wert gelegt wird, in der jedes ‚Ich‘ seine Eigenart behaupten möchte, wird heftig reagiert, weil Jelinek das angebliche Ich des Individuums bewusst demontiert. Die angebliche Freiheit des Geistes existiert nicht. Es gibt nur das Es und das Über-Ich, die das Ich steuern. Durch die bewusste Trennung von Körper und Sprache zeigt Jelinek in ihren Theaterstücken, dass es kein kohärentes, einheitliches Individuum gibt. Was gesprochen wird, ist nur eine Konstruktion, eine Zusammensetzung von Fragmenten unterschiedlicher Diskurse. Dialoge gibt es infolge der Fixierung auf die eigene Person, die eher eine Figur auf der Bühne des Lebens als ein handelndes Individuum ist, nicht; Dialoge sind Scheingespräche, da jeder am anderen vorbei spricht.

Jelineks Sprache macht den Körper zur Karikatur. Sie entlarvt die heute übliche Verschönerung des Aussehens, den allseits vorhandenen Schein. Dadurch ist der Körper nicht mehr individuell; er wird vom kollektiven Diskurs resp. vom kollektiven Diktat bestimmt. Die Sprache, die für die Zwecke der Profit- und Ausbeutungsgesellschaft entwickelt wird, macht den Körper zur Ware, zum Instrument, zum Sexual- und/oder Leistungsobjekt, zur Gebärmaschine – je nach Bedarf. Jelinek fordert nicht von den Schauspielern, dass sie ‚jemand‘ seien, wo es doch keine Menschen, sondern nur noch Puppen, Automaten und Popanzen gibt, deren Fäden vom Kollektiv gezogen werden. Der Schauspieler stellt nur Figuren dar, mit denen man sich nicht identifizieren kann, weil sie keine richtigen Menschen sind. Der Schauspieler existiert nur, weil er angesehen wird, gesehen werden will, gesehen werden muss, um sich Existenz vorzugaukeln. Darauf beschränkt sich sein Vorhandensein. Die Sprache, die er spricht, wurde erfunden und ihm aufgezwungen. Es gilt deshalb, hinter die Sprache zu schauen, hinter die Mechanismen der Manipulation, die meist unbewusst ablaufen.

Freud begrüßt die Identifizierung des Zuschauers mit den Figuren auf der Bühne als Genussquelle²⁸, die durch eine willkommene Illusion das Ich temporär zur Majestät erhöht und die Seele von Spannungen befreit, indem sie die Möglichkeit bietet, die eigenen Phantasien ohne Vorwurf und ohne Scham – also scheinbar gefahrlos – zu genießen. Jelinek ist aber mit diesem Prozess nicht einverstanden. Der durchschnittliche Zuschauer fühlt sich denn auch beim Anschauen eines Stücks von Jelinek in seiner Integrität angegriffen und reagiert mit dem Schutzmechanismus der Aggressivität, der ihn vor der Gefahr einer Erschütterung seines Ichs, die Beklommenheit, ja Angst auslösen könnte, bewahren soll.

Jelinek weigert sich, den Zuschauern zu geben, was sie sich aufgrund ihrer Tradition und ihrer Gewohnheiten wünschen: Unterhaltung, Flucht aus der realen Welt. Das Theater bietet

²⁴ Dollard, John: *Frustration and aggression*. New Haven: Yale University Press 1957. Vgl. S. 1: „Aggression is always a consequence of frustration.“

²⁵ Winnicott, Donald W.: *Aggressivité, culpabilité et réparation*. Paris: Gallimard 2004. S. 28.

²⁶ Pahlavan, Farzaneh: *Les conduites agressives*. Paris: Armand Coli 2002. S. 34 u. 39.

²⁷ Freud: *Abriss der Psychoanalyse*. S. 42.

²⁸ Freud: „Psychopathische Personen auf der Bühne.“ S. 161 f.

uns nach Jelinek die Illusion einer Wirklichkeit, die wir im Griff haben, also bestimmen können. Das Theater gibt uns dadurch Halt und ein gewisses Gefühl der Macht. Wir lassen Bühnenpersonen unser eigenes Leben weiterführen oder uns ein fremdes Leben vorführen. Aber mit welchem Recht tun wir dies, fragt Jelinek, da die Wirklichkeit uns nicht bekannt ist. Wenn uns schon das eigene Leben unverständlich ist, wie können wir dann die anderen verstehen und den Figuren eine Wirklichkeit, eine Wahrheit geben? „Wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht.“²⁹ Wie bei Artaud soll bei Jelinek die Sprache ausdrücken, was sie sonst nicht ausdrückt. Ein echtes Theaterstück soll unsere Ruhe stören und unsere Sinne verwirren. Unterhaltung steht nicht im Vordergrund, Bequemlichkeit ist ausgeschlossen. Alle in uns schlummernden Konflikte weckt das Theater in all ihrer Kraft wieder auf. Das Theater ist ein Kräftesammeln, das den Geist zur Quelle seiner Konflikte zurückführt. Das Theater rückt latente Grausamkeit in den Vordergrund, offenbart die schwarzen Kräfte des Lebens, die zu uns gehören, auch wenn wir sie nicht anerkennen wollen.³⁰ Gewaltige Bilder sollen die Sensibilität des Zuschauers zermalmen und hypnotisieren, ihn in einen Strudel höherer Kräfte hineinsaugen.³¹ Das Gezeigte soll den gesamten Organismus ansprechen und nicht davor zurückschrecken, bei der Erkundung unserer nervlichen Sensibilität so weit wie möglich zu gehen. Dies erfolgt nicht nur über die Gewalt der gezeigten Bilder, sondern auch durch überraschende Verbindungen von Rhythmen, Klängen, Wörtern und Echowirkungen.³² Was das Theater ausschöpfen kann, sind die Möglichkeiten der Sprache, sich außerhalb der Worte auszudehnen, sich im Raum zu entwickeln und die Sensibilität zu erschüttern. Der Zuschauer soll seine erotischen Obsessionen, seine Chimären, seine Verbrechensgelüste und seinen Kannibalismus nicht illusorisch, sondern innerlich tatsächlich erleben und dabei innerlich erbeben.³³ Aber ist der durchschnittliche Zuschauer dazu wirklich imstande? Ist es verwunderlich, wenn er aus Überforderung, Angst, Sturheit oder Bequemlichkeit mit der einzigen Waffe reagiert, die ihm zu seinem Schutz zur Verfügung steht: mit Aggressivität?

Jelinek lehnt auch die Falschheit von Schauspielern ab, die das Eigentliche zur Zierde, zum bloßen Effekt, machen. Schauspieler dürfen sich auf keinen Fall mit der Figur identifizieren, die sie darstellen (wenn sie überhaupt irgendwen darstellen).³⁴ Jelinek verbietet ihnen auch, sich selbst zu begegnen. Sie sollen lediglich sagen, was los ist. Sie stehen auf der Bühne, um Ideologeme darzustellen. Sie sind Figuren, aber keine Personen. Jelinek stellt „Textflächen“³⁵ auf die Bühne. In vielen Texten, in *In den Alpen* zum Beispiel, gibt sie ihren Figuren keinen Namen. Die Benennungen sind sehr allgemein: „Mann“, „Frau“, „das Kind“.

Die Figuren – und mit ihnen die Schauspieler – sollen gemäß Jelinek nur Sprache sein. Jelineks Figuren „bestehen ja nur aus Sprechen, diese Menschenblasen“³⁶. Aber was sprechen sie? Sie erzählen kein einzelnes Schicksal. Sie sind Zeugen von Jelineks Anklage, „ohne die Figuren sein zu wollen, weil sie sie ja schon sind“³⁷. Sie sind reine Klangkörper, Resonanzkörper, Sprachrohre, Fernseher, die über die Antenne, deren Funktion der Autor übernimmt, etwas sichtbar machen. Diese fleischfarbenen Schinken sollen uns etwas bestellen, so Jelinek, „eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen“³⁸.

²⁹ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Jahrbuch 1983. S. 102.

³⁰ Artaud: „Le théâtre et la peste.“ S. 44 f.

³¹ Artaud, Antonin: „En finir avec les chefs d’oeuvre.“ In: ders.: *Le théâtre et son double*. S. 128.

³² Artaud, Antonin: „Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste.“ In: ders.: *Oeuvres Complètes*. Tome 13. Paris: Gallimard 1974. S. 135.

³³ Artaud: „Le théâtre de la cruauté.“ S. 138 u. 141.

³⁴ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal, Körper zwecklos.“ (1997) Vgl. www.elfriedejelinek.com

³⁵ Jelinek, Elfriede: „Der Lauf-Steg.“ Rede gehalten am 20.06.2004 in Mülheim/Ruhr. Vgl. www.elfriedejelinek.com

³⁶ Jelinek, Elfriede: „Sprech-Wut.“ In: *Literaturen* 1 (2005).

³⁷ Jelinek: „Sinn egal. Körper zwecklos.“

³⁸ Ebd.

Allerdings wollen viele diese Nachricht nicht empfangen, die ihre Bequemlichkeit stört, ihre festen und somit für sie beruhigenden Ansichten gefährdet, ihre Welt in Frage stellt, die sie zwar kritisieren, der sie sich aber doch bereitwillig unterwerfen, weil sie darin Vorteile vor allem materieller Art finden. Entweder man beschäftigt sich intensiv mit der Botschaft hinter dem Spiel, oder man wirft der Autorin „den Handschuh ins Gesicht“, „der noch die Form der Hand, der Finger bewahrt hat“³⁹. Und gerade dies tut der verunsicherte Zuschauer oft.

Auch das Gefühl des Ausgeschlossenseins kann manchen Zuschauer zu aggressiven Reaktionen verführen. Wie Bourdieu ausführt, besitzt jedes Individuum ein bestimmtes und begrenztes Verständnispotenzial für die Elemente, die ihm ein Werk bietet. Wenn die vom Autor gesandte Botschaft dieses Potenzial übersteigt, kann der Zuschauer die Absicht nicht erkennen und fühlt sich verloren.⁴⁰ Bei Jelinek ist die Botschaft nicht immer unmittelbar verständlich. Das Spiel mit den Wörtern und Sätzen, die Konstruktion einer künstlichen Sprache, die Intertextualität, der Redefluss können den durchschnittlichen Zuschauer leicht im Text ‚ertränken‘. Ihm ist nur eine partielle, wörtliche Rezeption möglich, die seine Sensibilität verletzt, seine Phantasie nicht anregt, gegen die sozialen Normen verstößt und ihn aus der Gruppe der ‚hinreichend Gebildeten‘ ausschließt, weil er nicht alles versteht, was ihm in Jelineks Theaterstücken direkt oder unterschwellig mitgeteilt werden soll. Die Aggressivitätsstufe wird zudem stärker von einer böartigen Absicht als von dem empfundenen Schmerz bestimmt. Wenn die Botschaft nicht erkannt wird, wenn die Kritik nicht als Anregung zu Überlegungen verstanden wird, sondern nur als reiner Angriff, der alles schlecht machen will, dann geht manch einer von einer ‚bösen Absicht‘ Jelineks aus und reagiert dementsprechend heftig.

Ein anderer wichtiger Faktor ist das Phänomen der Masse. Zu den Vorbedingungen für gesteigerte Aggressivität einer Gruppe gehören die Anonymität, weil der Einzelne sich aus seiner persönlichen Verantwortung entlassen fühlt⁴¹, und der begrenzte Raum⁴², zwei Faktoren, die beim Theaterpublikum zutreffen. Freud bezeichnet die Masse als „impulsiv, wandelbar und reizbar“, „beeinflussbar, leichtgläubig“ und „kritiklos“, wobei der „Keim der Antipathie [...] zum wilden Hass werden“ könne.⁴³ Die ‚Affektivität‘ – Freud selbst verwendet dieses Wort im Sinne von emotionaler Erregbarkeit – der Masse wird bei gleichzeitiger merklicher Einschränkung der intellektuellen Leistung in hohem Maße gesteigert.

Bei Jelinek sind zwei weitere wesentliche Aspekte zu berücksichtigen: die etablierten sozialen Normen und die Zugehörigkeit zu einer Referenzgruppe. Die Mythendekonstruktion Jelineks trifft die sozialen Strukturen der Zeit; die Machtausübung in fast allen Bereichen des heutigen Lebens wird in ihren Werken angeprangert. Die Infragestellung der Normen, die den gesellschaftlichen Rahmen bilden und vielen trotz ihrer nachteiligen Wirkung eine Scheinsicherheit geben, stößt stets auf Widerstände. Wenn die Moralvorschriften nicht eingehalten werden, ist man sich der Empörung sicher. Freud unterscheidet zwischen ‚natürlicher‘ und ‚kultureller‘ Moral.⁴⁴ Jelinek greift die ‚kulturelle‘ Moral an und provoziert den Zuschauer durch eine Konfrontation mit Bereichen der ‚natürlichen‘ Moral, die keine Regeln kennt – u.a. mit Obszönität, Inzest, Gewalt –, worauf der Zuschauer mit Scham und Ekel antwortet, ohne sich zu fragen, ob hinter dieser Provokation etwas anderes als Provokation steht. Wenn Jelinek die Österreicher mit ihrer Vergangenheit und ihren Lügen konfrontiert, kann die Aggressivität so weit gehen, dass ihr der Tod gewünscht wird. Die

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Bourdieu, Pierre u. Alain Darbel: *L'amour de l'art*. Paris: Editions de Minuit 1969. S. 71.

⁴¹ Fischer: *Psychologie des violences sociales*. S. 31.

⁴² Pahlavan: *Les conduites agressives*. S. 32.

⁴³ Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. In: GW, Bd. XIII. S. 82.

⁴⁴ Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer 1994. S. 111.

Referenzgruppe(n) steht (resp. stehen) für das Individuum in der Regel im Mittelpunkt seiner Welt. Der Staat – für die meisten Leute die oberste Instanz, der es zwangsweise zu gehorchen gilt – fungiert als ‚Ichideal‘ und beherrscht das Ich. Durch diese Identifizierung mit dem Staat verinnerlicht das Individuum die Eigenschaften des Objekts. Dabei fehlt jede Realitätsüberprüfung; vielmehr herrschen „demütige Unterwerfung, Gefügigkeit, Kritiklosigkeit gegen das geliebte Objekt“⁴⁵. Wenn Jelinek Österreich angreift und ihm den Spiegel vorhält, ist Rebellion vorprogrammiert, denn es kommt zu einer schweren Frustration, die aus der Verletzung der geltenden öffentlichen Meinung hervorgeht. Auch C.G. Jung meint, das Individuum würde sich *nolens, volens* mit der Nation identifizieren, der es angehört. Wenn diese kritisiert wird, wird der Einzelne aggressiv, denn sein nationaler Stolz ist verletzt. Eine Kritik, die er akzeptieren würde, wenn sie nur gegen ihn gerichtet wäre, wird unerträglich, wenn sie sich gegen seine ganze Nation richtet, und zwar deshalb, weil jedes Individuum in sich einen Richter trägt, der im persönlichen Bereich ein viel strengeres Urteil ausspricht, als eine externe Instanz es tun könnte.⁴⁶ Auf nationaler Ebene dagegen findet eine Identifikation mit einem kollektiven Bewusstsein statt, das jeder moralischen Kontrolle entbehrt. So wird der Einzelne stets glauben, er sei im Recht und sein Volk besitze hauptsächlich positive Eigenschaften; auf die anderen Nationen wird er dann die negativen Seiten projizieren, die er bei sich selbst nicht zugeben will. Unter der Herrschaft des kollektiven Bewusstseins ist der Geist unfähig, anders als durch Projektionen zu denken und zu fühlen.⁴⁷

Die Mythologin Jelinek steht in jeder Hinsicht „Im Abseits“ – außerhalb der vom Staat oder anderen Instanzen organisierten Gemeinschaftsgruppen, die ihren Mitgliedern am liebsten verbieten, sich vorzustellen, was aus der Welt werden könnte, die ihnen auferlegen, daran zu zweifeln, dass die Wahrheiten von morgen das Gegenteil der Lügen von heute sein werden, und die ihnen nahe legen, das Gelobte Land nicht zu sehen, die Positivität von morgen mit der Negativität von heute zu verdecken, weil der gewaltige Kern der Zukunft in der tiefsten Apokalypse der Gegenwart stecke. Jelinek verstößt gegen das Lustprinzip und löst Unlust aus. Ihre ‚Texte der Wollust‘ schaffen keine Illusion, keine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit; sie reißen Sprache und Kultur auseinander; sie bestehen aus geballten Angriffen gegen Österreich, die bürgerlichen Normen und die Diktate der kollektiven Diskurse, die für endgültig deklariert werden und dem Zuschauer Orientierungspunkte sowie Ruhepole verschaffen. Jelineks Figuren verkörpern nichts; ihre Körper dienen der Autorin nur als Sprachrohr; sie bieten keine Möglichkeit, sich mit den Helden zu identifizieren. Durch das Einschmelzen des Zuschauers in die Masse des Theaterpublikums wird die durch die oben erwähnten Faktoren bereits gereizte Aggressivität des verstörten und unbewusst verängstigten Zuschauers verstärkt. Mancher fühlt sich vollkommen überfordert und ausgeschlossen. Die bequemen Gewohnheiten werden in jeder Hinsicht und in allen Bereichen gewaltsam und schmerzlich umgestoßen. Welch eine Blasphemie, Welch ein Schmerz für das beleidigte Ich, aber auch Welch eine Demonstration der Macht seitens der Autorin!

⁴⁵ Ebd., S. 125.

⁴⁶ Jung, Carl Gustav: „Die Bedeutung der schweizerischen Linie.“ In: ders.: *Zivilisation im Übergang*. Gesammelte Werke, Bd. 10. Solothurn und Düsseldorf: Walter Verlag 1995. S. 523.

⁴⁷ Jung, Carl Gustav: „Das Typenproblem in der Geistesgeschichte.“ In: ders.: *Psychologische Typen*. Gesammelte Werke, Bd. 6. S. 9.